

## PDF hosted at the Radboud Repository of the Radboud University Nijmegen

The following full text is a publisher's version.

For additional information about this publication click this link.

<http://hdl.handle.net/2066/42413>

Please be advised that this information was generated on 2018-07-07 and may be subject to change.

«La búsqueda activa de la verdad»

La columna de escritores se usa a menudo como un espacio en el cual los escritores reflexionan sobre el arte de escribir y, en el caso de Millás, el poder de la literatura para cambiar la realidad. Esto se ilustra en «El libro», en el que Millás describe la experiencia misteriosa, onírica que se induce cuando se abre un libro y el lector cae en «un agujero negro» (16) en el que se suspenden las percepciones normales del tiempo y del espacio. Aquí Millás ilustra el poder de la literatura para promulgar una transformación en nuestra conciencia a través del acto de leer. Este fenómeno se desarrolla dentro de un contexto más político en «Leer es rebelarse», uno de los artículos más potentes y directos de los *Articuentos*. Escrito en un severo estilo de prosa que no confía en la metáfora para su efecto, Millás perfila la necesidad de leer en una sociedad en que los gobiernos y políticos se han confiado más y más en el uso de jerga y frases de repertorio como sus modos dominantes de expresión. Leer, según Millás, representa un acto de resistencia al discurso de trivialidades que nos rodea hoy en día: «constituye uno de los pocos modos que van quedando de rebeldía eficaz frente a un mundo cada vez más mortificado» (17). Con la

esperanza de revolución suprimida en forma casi permanente, uno de los únicos métodos eficaces de provocar algún cambio en la realidad es «cambiarla a base de ponerla en cuestión de tal modo que ni ella misma» se pueda «contemplar en el espejo sin avergonzarse» (18). Estas palabras se reiteran en la definición de la lectura hecha por Said como «un acto de modesta emancipación humana (...) que cambia y realza el conocimiento de uno para propósitos que no sean el afán de limitar, el cinismo, o el infructuoso hacerse a un lado» (19). Aquí tenemos la esencia de los *articuentos* de Millás y, más en general, de la columna de escritores. La intención primaria del género no es imitar las ideas articuladas en el resto del periódico, «esa *polaroid* de las últimas 24 horas», como afirma Muñoz Molina (20). Al contrario, la función de la columna es ofrecer una perspectiva sobre la realidad contemporánea que, en ocasiones, nos obliga a mirar intensamente en el espejo y ver de manera veraz lo que realmente está allí. Así, como en el caso de los ensayos de Montaigne, los *articuentos* de Millás nos recuerdan repetidamente que «la búsqueda activa de la verdad es nuestro verdadero negocio» (21).

C. W.—UNIVERSIDAD DE BRISTOL

CARAGH  
WELLS /  
LOS  
*ARTICUENTOS*..

(16) «El libro», en *Articuentos*,  
op. cit., pp. 382-383; esp. p. 382.

(17) *Op. cit.*, p. 377.

(18) *Ibidem*.

(19) *Op. cit.*, p. 66.

(20) «El tiempo del periódico», en  
op. cit., pp. 15-17; esp. p. 15.

(21) *Op. cit.*, pp. 292-293.

# M A A R T E N S T E E N M E I J E R / L O S D O S C O L U M N I S M O S D E G A B R I E L G A R C Í A M Á R Q U E Z

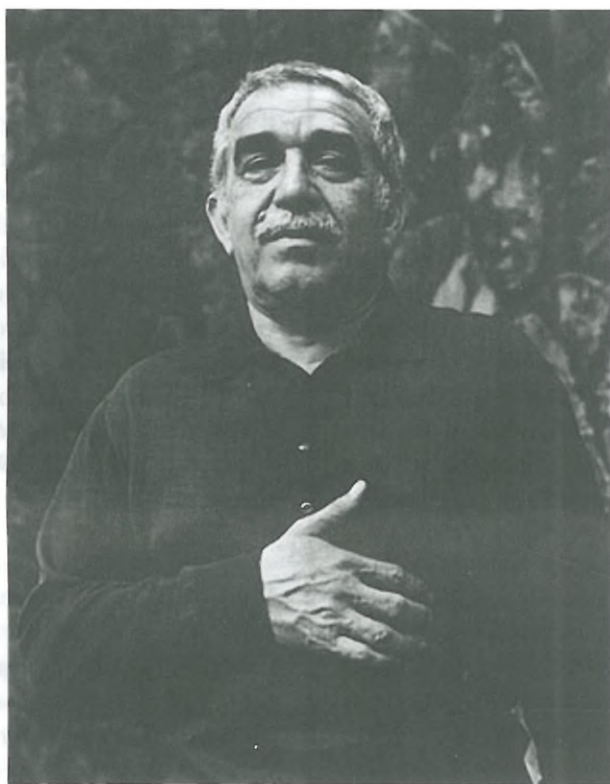
Trasvases

A lo largo de sus largas y arrastradas décadas de la fama, Gabriel García Márquez no se ha cansado de recalcar que el periodismo ha sido decisivo en su formación literaria. En una de las numerosísimas entrevistas en que el periodismo fue un tema troncal, el autor colombiano lo calificó como su «oficio primario», para añadir: «yo no hubiera escrito ninguno de mis libros si no conociera las técnicas del periodismo, tanto de la forma de capturar y de elaborar la información como la forma de utilizarla en el relato». Es de apreciar que para el Nobel el periodismo, más que una formación, es un estado de ánimo profesional: «yo no he salido nunca del oficio de periodista. No he logrado hacer la distinción» (1).

Hace falta, sin embargo, matizar esta última afirmación teniendo en cuenta una diferencia tan evidente como pertinente entre las dos actividades, diferencia que no ha dejado de señalar el propio autor en más de una ocasión: convertir un episodio de la realidad (fundamento y punto de partida, como es sabido, de todos los textos garciamarquianos) en ficción resulta una tarea mucho más ardua y lenta que elaborarlo en un texto periodístico. Buena prueba de ello es la gestación de *Crónica de una muerte anunciada* (1982), novela corta que ya desde su título manifiesta ser tributaria al discurso y método periodísticos y que, como García Márquez explicó en dos columnas sucesivas (2), tiene, de hecho, su origen en un episodio histórico e incluso autobiográfico que el autor, como confesó en *El olor de la guayaba* y luego matizaría en *Vivir para contarla*, quería pero no podía plasmar en reportaje por razones profesionales (3). Después de haberse decidido por otro rumbo —la literatura— esperó, a petición de su madre, hasta que murió la madre de Cayetano Gentile antes de convertir al muerto en el personaje inmortal de la famosa novela corta.

En el caso de *Cien años de soledad* (1967) la relación entre periodismo y ficción es aún más clara y concreta. Como sabe cualquier lector de *Textos costeños*, el primer tomo de la obra periodística recopilada y prologada por Jacques Gilard, en el primer periodismo de García Márquez ya palpita la gran novela que el autor sólo sería capaz de escribir —pero ello de un tirón, eso sí— a mediados de los años sesenta, como ejemplifica la siguiente cita:

«Cuando Aureliano Buendía regresó al pueblo, la guerra civil había terminado. Tal vez al nuevo coronel no le quedaba nada del áspero peregrinaje. Le quedaba apenas el título militar y una vaga inconciencia de su desastre. Pero le quedaba también la mitad de la muerte del último Buendía y una ración entera de hambre. Le quedaba la nostalgia de la domesticidad y el deseo de tener una casa tranquila, apacible, sin guerra, que tuviera un quicio alto para el sol y una hamaca en el patio, entre dos horcones» (4).



Entre las numerosas e intrincadas formas de trasvase realizadas por el genial novelista en que García Márquez luego se convertiría, también me gustaría destacar el arranque narrativo de *Del amor y otros demonios* (1994), en el cual el narrador (y álgter ego del autor) aparenta remontarse a un episodio de la primera época de su carrera periodística presuntamente histórico y autobiográfico. ¿Y cómo no recordar aquí el elogio de su primer oficio que hace el autor entre las líneas de su última novela, *Memoria de mis putas tristes* (2004), protagonizada por un viejo periodista provinciano cuyo inesperado descubrimiento del amor en vísperas de la muerte corre paralelo a un resurgimiento sin precedente de su afecto por su trabajo y le convierte en un columnista tan apasionado como apreciado?

Aprendiz de periodista

Como atestigua el volumen *Textos costeños*, la columna fue el género más practicado por García Márquez cuando era feliz e indocumentado. Así, privilegiando la vertiente más literaria del discurso periodístico, el joven autor mostró que ya sabía cuál era su coto de caza. Optar por esta ver-

tiente periodística no era nada evidente dado que García Márquez dio los primeros pasos en el oficio en un período marcado por el caos y la represión inaugurado el 9 de abril de 1948 con el asesinato del líder liberal Jorge Eliécer Gaitán en Bogotá. En esta ciudad residía García Márquez por aquel entonces pero, a consecuencia de los alborotos políticos, la abandonó para regresar a una región del país menos asfixiante y, además, más próxima y familiar: la costa caribeña. El cambio de espacio corrió parejo a un cambio de orientación profesional puesto que García Márquez pronto dejó de ser estudiante de derecho para convertirse en un aprendiz de periodista.

El asesinato del político populista y popular desembocó en una concatenación de revueltas masivas y duras represiones que marcaría la siguiente década de la historia colombiana denominada con acierto *la Violencia*. En este clima virulento se desarrolla el primer periodismo de García Márquez, cuyo compromiso con los problemas urgentes de Colombia no se traduce, como sería obvio y tópico, en textos políticos centrados en la actualidad inmediata sino en una empresa más ambiciosa: superar el realismo epidérmico dominante en la literatura colombiana.

En muchos textos columnísticos reunidos en *Textos costeños* se pueden detectar los rastros dejados por los intensivos contactos que García Márquez había entablado con los escritores del legendario grupo de Barranquilla, quienes le abrieron las puertas a la literatura universal más moderna y le agudizaron las afinidades y rechazos literarios que había desarrollado en el curso de su infancia, juventud y adolescencia, escuchando a sus abuelos, devorando la biblioteca del colegio de Zipaquirá y leyendo sin parar en los tranvías de Bogotá. Entre los rechazos vale la pena destacar las acertadas afirmaciones sobre la obra de Hermann Hesse, el autor alemán que en los años sesenta se convertiría en un icono del

 Gabriel García Márquez.



(1) Juan Cruz, «El placer de narrar», *El País*, suplemento *Babelia*, 16 de noviembre de 1991, p. 4.

(2) Gabriel García Márquez, *Notas de prensa 1980-1984*, Madrid, Mondadori, 1991, pp. 147-152.

(3) Plinio Apuleyo Mendoza, *El olor de la guayaba*, Barcelona, Bruguera, 1982, p. 37; Gabriel García Márquez, *Vivir para contarla*, Barcelona, Mondadori, 2002, pp. 459-461.

(4) Gabriel García Márquez, *Obra periodística. Vol. 1. Textos costeños*, recopil. y pról. de Jacques Gilard, Barcelona, Bruguera, 1981, p. 890.





MAARTEN  
STEENMEIJER /  
LOS DOS  
COLUMNISMOS...

(5) *Ibid.*, p. 247.

(6) *Ibidem.*

(7) *Ibid.*, pp. 585-586.

(8) *Ibid.*, p. 681.

(9) *Ibid.*, p. 462.

(10) *Ibid.*, pp. 704-705.

(11) *Ibid.*, p. 32.

(12) Gabriel García Márquez,  
*Obra periodística. Vol. 2. Entre  
cachacos I*, recop. y pról. de Jacques  
Gilard, Barcelona, Bruguera, 1982;  
*Gabriel García Márquez, Obra  
periodística. Vol. 3. Entre cachacos II*,  
recop. y pról. de Jacques Gilard,  
Barcelona, Bruguera, 1982.

(13) Dasso Saldívar, *García  
Márquez. El viaje a la semilla. La  
biografía*, Madrid, Alfaguara, 1997,  
p. 409.

(14) Gabriel García Márquez,  
*Notas de prensa 1980-1984*, op. cit.,  
p. 340.

esoterismo hippie internacional para luego ser desterrado a la periferia de la subliteratura por razones vislumbradas ya en 1950 por el joven periodista, a quien le fastidiaban el «fatalismo oriental» de las obras del Nobel de 1946 y el «budismo teórico que las hace pesadas, iguales, fatigantemente repetidas» (5). Más afines le eran los escritos de Ernest Hemingway y de Truman Capote, por no hablar de su pasión incondicional por «un tal señor llamado William Faulkner, que es algo así como lo más extraordinario que tiene la novela del mundo moderno» (6). Son palabras que hacen eco de las ambiciones de un escritor joven que, más que un estilo periodístico, estaba desarrollando un estilo literario.

Voraz lector en vías de cristalizar en un autor muy consciente del decisivo papel del estilo a la hora de forjar una voz propia, García Márquez no se sintió, sin embargo, tentado por el esteticismo o el culturalismo. Por elaborado que fuera el estilo que estaba creando, éste siempre servía para transmitir o representar una *realidad*, que podría ser concreta o incluso fantasmal pero que el joven autor nunca manejaba en clave libresca o artificial. Sirvan a modo de ejemplo contundente los artículos en que García Márquez, trascendiendo la actualidad inmediata, busca la intrahistoria de los colombianos cuyas vidas habrían transcurrido sin ser apercibidas si éste no se hubiera fijado en ellos. Como muestran los primeros renglones de «Primer relato del viajero imaginario» —arranque de una serie de nueve entregas—, Septimus (seudónimo prestado de Virginia Woolf) rehúye la actualidad epidérmica y el documentalismo fácil buceando en la «Colombia profunda», que enfoca desde una perspectiva que va a caballo entre el individuo y la colectividad:

«En el lado opuesto al mío viene viajando la negra reluciente y suntuosa como arcángel de brea. Desde hace mucho tiempo —casi desde la iniciación del viaje— la negra está contemplando el paisaje con una lejanía interior que hace vacilar su orilla en la propia orilla de la tristeza. Es una mujer que toma en serio esta necesidad de viajar. Entre los numerosos personajes que comparten la travesía, sólo la negra viene viajando. Los demás —el indio, el sacerdote, el hombre que no puede reír y hasta el viajero imaginario— ni siquiera nos estamos trasladando. Sencillamente, nos dejamos trasladar» (7).

### Estilo y anécdota

Siguiendo las normas del género, las columnas del joven García Márquez están regidas por un narrador cuyo propósito principal es filtrar la realidad por un temple y estilo particulares creando, de este modo, una perspectiva idiosincrásica. El punto de vista tópico sería, pues, el del yo narrador pero resulta que éste tiene una presencia relativamente parca en el discurso columnístico garciamarquiano. Es cierto que no faltan textos en que domina el yo narrador que, además de contar una historia, acompaña su historia con la historia de su historia, como ocurre en «El que atiende su tienda». Pero también es innegable que estos textos tienden a ser algo prolijos y flojos. Más logrados son los artículos en que el narrador construye un yo que no lleva la voz cantante sino que prefiere disiparse en el mundo representado en el texto alternando la primera persona singular con la primera persona plural, como sucede en el fragmento citado arriba. Llama la atención, asimismo, la frecuencia con la cual el narrador transmite su texto sin interferencia narrativa explícita alguna, manejando la perspectiva neutral o externa de la tercera persona, como suele hacer, por ejemplo, en las columnas que tienen su acción en un país que García Márquez nunca había visitado pero que le fascinaba sobremanera: los Estados Unidos. No pocas veces el resultado es impresionante, como es el caso de «Negro», un artículo de 1951. Los comentarios del narrador brillan por su ausencia, lo cual otorga al texto una densidad e inmediatez escalofrantes:

«El negro León Burns tragó la primera pieza sin morderla. Si lo hubiera hecho, se le habrían saltado las muelas. El gigantesco rubio, acompañado de cuatro hombres más, todos de overol, esperó pacientemente a que el negro tragara la primera pieza. Entonces uno de sus acompañantes partió un cuchillo en cuatro pedazos, le arrojó uno al negro y le dijo: «Ahora trágate esto». León Burns obedeció, porque el gigantesco rubio estaba frente a él, con las piernas abiertas y el sombrero echado hacia atrás» (8).

Así como ocurre en los artículos escritos en primera persona (singular y plural), se construye aquí un discurso que se fija más en lo colectivo (los negros) que en lo individual (León Burns). También es de recalcar que, de esta manera, el autor desarrolla y luce lo que ya por aquel entonces se revela como la esencia de su discurso: la anécdota. Como Natanael, personaje recurrente a lo largo de *Textos costeños*, las experiencias del joven columnista «se realizaban en el terreno mismo de los acontecimientos» (9). Incluso en los textos más bien argumentativos el razonamiento se alterna con la anécdota o se disipa en ella, como ocurre, por ejemplo, en «Nostalgia de la cola», microensayo en que destaca otro elemento constitutivo del discurso garciamarquiano madurado ya en esta fase primaria de su carrera, el humor:

«La carencia de ese órgano indispensable ha hecho del hombre un animal sin atractivos, a pesar de la desesperada invención de recursos con que ha

procurado hacer posible la reconquista de su espectacularidad. El hombre ha aprendido a cantar, sin lograr hacerlo como los pájaros. Ha aprendido a caminar en la cuerda floja, con menos gracia y mucho menos sentido del equilibrio con que lo hacen los gatos. Ha aprendido a hacer versos, a escribir, a filosofar y a suicidarse, tratando de superar a todos los animales de la creación y de justificar en esa forma su inverosímil existencia sin cola. Sin embargo, el más diestro de los hombres en una cualquiera de sus actividades, no vale frente a sus semejantes ni el diez por ciento de lo que valdría un perro cantor, un elefante equilibrista o un rinoceronte filósofo» (10).

Con todo ello, es difícil estar de acuerdo con Jacques Gilard cuando dice que el periodismo de García Márquez, «pese a su alta calidad (...) no interesaría hoy si no existieran los cuentos y las novelas» y que «fue principalmente una escuela de estilo...» (11). Sería absurdo negar que las columnas hayan sido una educación literaria decisiva pero también lo sería negar la autonomía y madurez literarias de muchísimos de los primeros textos periodísticos garciamarquianos. Es más: no vacilo en sostener que si García Márquez no se hubiera convertido en el genial novelista de *Cien años de soledad*, habría hecho compañía a Virgilio Piñera, Augusto Monterroso y Juan José Arreola haciendo una contribución sustancial y original al microrrelato hispanoamericano gracias al brillante rigor estilístico, la aguda sensibilidad por lo maravilloso, el irresistible sentido del humor y la refinada sensualidad que fundamentan o salpimentan las anécdotas, en las que el autor no se limita a representar la realidad sino que, eludiendo las interpretaciones teóricas y los razonamientos reductivos de la lógica comúnmente aceptada, explora y expresa el misterio. De este modo, García Márquez reivindica lo extraño y lo extraordinario como fenómeno autónomo que tiene su propia dignidad, como es el caso de la «locura» de Mr. Harriman, quien a causa de su extrema sensibilidad cinematográfica no para de reír después de haber visto una película cómica, no deja de llorar después de una película trágica y mete los zapatos en la nevera después de haber visto una película de horror («La verdadera historia de Mr. Arriman»). Como Mr. Harriman, los personajes viven su vida porque sí, porque no tienen más remedio que vivirla. Sin privilegiar al lector ofreciéndole el consuelo de una alternativa más cómoda, García Márquez representa al hombre como un ser perdido en su existencia y en sus sueños. Ya en sus primeras columnas se encuentra la combinación idiosincrásica de asombro, nostalgia y resignación que en novelas como *Cien años de soledad* y *El amor en los tiempos del cólera* se convertirían en literatura universal.

Así, practicando el género más literario y más libre del periodismo —la columna—, García Márquez se dio una oportunidad óptima para descubrir y desarrollar las brillantes capacidades narrativas y estilísticas que luego luciría en sus proyectos novelísticos. Sólo hace falta tener en cuenta los numerosos lazos temáticos entre los primeros textos periodísticos y cada una de sus novelas para comprobar su importancia. En los textos costeños —que abarcan el período 1948-1952— no sólo nació y creció el periodista sino también el novelista.

### Más periodismo

Como atestiguan los dos siguientes volúmenes de la obra periodística recopilada por Jacques Gilard (12), en los años posteriores García Márquez trocó la costa por el interior de Colombia y la columna por la crítica de cine y el reportaje. Para el diario bogotano *El Espectador* escribió reportajes por entregas sobre, entre otros temas, una región olvidada (El Chocó), un grupo marginado (los veteranos colombianos de la guerra de Corea), el naufragio cuyo relato provocó un escándalo nacional y el ciclista Ramón Hoyos, «triple campeón».

Para el mismo periódico García Márquez fue corresponsal en Europa, donde visitó, entre otros países, Hungría, Checoslovaquia, Polonia y la Unión Soviética, conociendo «en vivo» el socialismo institucionalizado. La Revolución cubana marcó otro paso en su carrera periodística dándole la oportunidad de trabajar para Prensa Latina, la agencia de noticias fundada por el nuevo régimen cubano. Pocos años después, el autor colombiano añadió otra faceta a su carrera periodística aceptando, por razones económicas, la dirección de *La Familia y Sucesos*, «dos revistas de cotilleos familiares y sucesos de sangre» (13).

Gracias al tremendo éxito de *Cien años de soledad*, ya no le hacía falta acudir a trabajos de los que luego ha preferido no acordarse. Además, la novela no sólo le resolvió definitivamente los problemas económicos sino, asimismo, las dudas artísticas, ya que cuando, por fin, se puso a escribirla —«una mañana de octubre de 1965»— se libró de una idea que le había ocupado y distraído durante mucho tiempo: la de que «el cine era un medio de expresión más completo que la literatura» (14).

Claro que a partir de la publicación de *Cien años de soledad* la literatura no se convirtió en un monopolio. Es de sobra conocida la amalgama de actividades cinematográficas que el autor colombiano desarrolló a partir de entonces, escribiendo guiones, impartiendo clases y esforzándose por mejorar la infraestructura del cine latinoamericano. Del mismo modo, el autor usaría su fama y dinero para estimular el periodismo latinoamericano, creando la Fundación para un Nuevo Periodismo Iberoamericano, organizando y dirigiendo talleres y comprando la revista colombiana *Cambio* en aras de una mayor calidad y difusión. Y aunque ya no había motivos económicos para ello, siguió dedicándose a su



oficio primario con su propia pluma practicando lo que se ha calificado como periodismo militante (reunido en *Por la libre. Obra periodística 4. 1975-1995*) y desarrollando proyectos de mayor envergadura como *La aventura de Miguel Littín clandestino en Chile* (1986) y *Noticia de un secuestro* (1996).

Crisis artística

No deja de llamar la atención que en 1980 retomara el hilo columnístico escribiendo un artículo semanal en *El Espectador*, *El País* y otros periódicos del mundo hispánico. ¿Por qué volvió al género periodístico que había dejado de practicar durante más de dos décadas? No creo atrevida la hipótesis de que el motivo más importante fue una crisis artística. Con *El otoño del patriarca* (1975) García Márquez había escrito una novela que dejó contundentemente claro que el autor no había seguido las huellas de *Cien años de soledad* sino que había escrito una novela muy original que, como creación literaria, resultó ser muy competitiva con la novela abrazada por todo el mundo. Pero el proceso había sido arduo —como luego confesaría: «mi experiencia de escritor más difícil fue la preparación de *El otoño del patriarca*» (15)— y el resultado fue una novela cuyo vigor renovador y ambición experimental serían difíciles o incluso imposibles de superar y cuya gestación no sólo fue ardua sino que, asimismo, le había provocado la sensación de que «no encontraba por dónde seguir» (16).

En «Se necesita un escritor» —una columna de 1982— el autor descubre por qué le hacía falta el «cautiverio semanal» de la columna: «Esta servidumbre me la impuse porque sentía que entre una novela y otra me quedaba mucho tiempo sin escribir, y poco a poco —como los peloteros— iba perdiendo la calentura del brazo» (17). En otro artículo («¿Cómo se escribe una novela?») se vislumbra un indicio más concreto del bloqueo con el que el novelista se veía enfrentado. Cuenta el columnista que había vuelto a su despacho en la ciudad de México, donde hacía un año había dejado «varios cuentos inconclusos y una novela empezada» y donde se siente «como si no encontrara el cabo para desenrollar el ovillo» (18). Releyendo los cuentos queda convencido de que no valen, conclusión que lo lleva a destruir los borradores (aunque con ello no se libró del proyecto, como luego se verá). El otro proyecto —la novela estancada— quedó reanimado en seguida ya que el autor volvió a escribirla y ahora con mano segura pues tardaría menos de dos años en publicar *El amor en los tiempos del cólera*. No será casual que pocas semanas después de haber escrito «¿Cómo se escribe una novela?» el autor se escapara de su cautiverio semanal dejando el columnismo, y esta vez definitivamente, según parece, pues hasta la fecha no ha vuelto a él, centrando sus actividades en el campo periodístico a los artículos sueltos, la enseñanza y los negocios.

Así como en el período 1948-1953, el columnismo de los años 1980-1984 tuvo, pues, un papel decisivo en la carrera del escritor. De hecho, hay lazos inequívocos entre el último columnismo garciamarquiano y obras de ficción posteriores como *Doce cuentos peregrinos* y *Memoria de mis putas tristes*. Como indica el autor en la introducción de *Doce cuentos peregrinos* —el primer libro de cuentos homogéneo del autor colombiano, centrados en «las cosas extrañas que les suceden a los latinoamericanos en Europa» (19)— cinco cuentos son elaboraciones de notas periodísticas (20) que, como explica el autor, tienen antecedentes muy peculiares. Remontan a los sesenta y cuatro temas que, a poco de haber terminado *El otoño del patriarca*, García Márquez quería usar para una novela. Después, le parecieron más aptos para un libro de cuentos, pero luego resultó que no pudo escribir más que dos, a los que consiguió dar una amplia difusión periodística («El rastro de tu sangre en la nieve» y «El verano feliz de la señora Forbes»).

Pero el proyecto no le dejó en paz. Cuando quería retomarlo, no pudo encontrar el cuaderno y, acudiendo a su memoria, sólo consiguió recordar treinta temas. Volvió a cambiar de idea pensando que su forma más adecuada sería la nota de prensa, pero después de haber escrito y publicado cinco textos se convenció de que el género más apto para ellos sería el cine, adonde, en efecto, los llevó. Sin embargo, a continuación volvió a decidirse por el cuento. Una decisión que, por fin, resultó ser la definitiva.

Como muestra esta breve historia ubicada en la trastienda de la obra garciamarquiana, la columna (o nota de prensa, como el autor prefiere llamarla) le ha vuelto a servir de taller libertario o laboratorio literario, donde las ideas en vías de maduración pueden tomar cuerpo sin restricción alguna (salvo, claro está, la de la extensión del texto). Curiosamente y, quizá, en aras de recalcar la autonomía de los cuentos, en el prólogo de *Doce cuentos peregrinos* el autor no especifica cuáles son los textos periodísticos trasvasados a cuentos (21). Según he podido averiguar, se trata de «La larga vida feliz de Margarito Duarte» («La santa»), «Me alquilo para soñar» (*ibidem*), «María de mi corazón» («Sólo vine a hablar por teléfono»), «Cuento de horror para la Nochevieja» («Espantos de agosto») y «Tramontana mortal» («Tramontana»). Es el caso de «Espantos de agosto», que cuenta la visita del «yo» y su familia al castillo toscano del autor venezolano Miguel Otero Silva, que hacía muchos siglos era propiedad del «gran señor de las artes y de la guerra» Ludovico, quien apuñaló «a su dama en el lecho donde acababan de amarse, y luego azuzó contra sí mismo a sus feroces perros de guerra que lo despedazaron a dentelladas» (22). Contra la voluntad del narrador, la familia se queda a dormir. Al día siguiente, se despiertan en otro cuarto que el en que se habían acostado: el lúgubre dormitorio de Ludovico.

Las diferencias entre columna y cuento son más bien epidérmicas, aunque sí reveladoras del proceso de la escritura en sus aspectos más artesanales. Así, la sustitución de «calles invadidas por los turistas» por «calles abarrotadas de turistas», la de «esa casa está llena de espantos» por «en esa casa espantan», la de «la terraza de verano» por «la terraza florida» y la de «amor desgraciado» por «amor contrariado» concretizan la proclamada obsesión del autor por los matices y, en particular, por los adjetivos. También llaman la atención los cambios que refinan el ambiente inquietante y extraño, como ocurre al final. En la versión periodística, la historia termina así:

«Sólo entonces caí en la cuenta — con un zarpazo de horror—que no estábamos en el cuarto donde nos habíamos acostado la noche anterior, sino en el dormitorio de Ludovico, acostados en su cama de sangre. Alguien nos había cambiado de cuarto durante el sueño» (23).

En el cuento, el fin tiene otro ritmo y ofrece, asimismo, más registros, por lo cual el efecto de horror es más sugestivo y profundo:

«Sólo entonces me estremeció el olor de fresas recién cortadas, y vi la chimenea con las cenizas frías y el último leño convertido en piedra, y el retrato del caballero triste que nos miraba desde tres siglos antes en el marco de oro. Pues no estábamos en la alcoba de la planta baja donde nos habíamos acostado la noche anterior, sino en el dormitorio de Ludovico, bajo la cornisa y las cortinas polvorientas y las sábanas empapadas de sangre todavía caliente de su cama maldita» (24).

En los demás casos, las diferencias entre cuento y columna son más sustanciales o incluso esenciales. El autor no sólo añadió hilos narrativos o incluso autobiográficos (algunos «prestados» o sacados de otras columnas incluidas en *Notas de prensa 1980-1984*, sino que también tachó algunos. Así, en «La santa» —la historia del colombiano que se había mudado a Roma para luchar por la santificación de su hija cuyo cadáver quedó intacto— el autor elaboró y profundizó algunos aspectos (el color local, el personaje del cantante, la vida en la pensión romana), añadió varios elementos y episodios (los contactos con las prostitutas romanas; las clases con Cesare Zavattini en el Centro Experimental de Cine) y tiñó el cuento de humor estableciendo un contacto paranormal entre el cantante y el león del zoológico de la Villa Borghese y atribuyendo a Pío XII «una crisis de hipo» que le impide funcionar como Dios manda. Entre los elementos tachados llama la atención el pasaje sobre el cabello de la niña muerta que «no había cesado de crecer y le llegaba hasta los pies» (25), elemento milagroso que en el cuento queda sustituido por la ingravidez del cuerpo de la niña. Es muy probable que por aquel entonces el autor ya hubiera encontrado otro destino para el pelo vivo de la niña muerta, que sería uno de los elementos constitutivos del punto de arranque presuntamente periodístico de *Del amor y otros demonios*.

Como confiesa en «¿Cómo se escribe una novela?» (26), el autor había releído *La casa de las bellas durmientes* de Yasunari Kawabata al intentar salir del atoladero al que me referí más arriba. El caso fue, sin embargo, que *La casa de las bellas durmientes* «no me sirvió de nada, porque yo andaba buscando pistas sobre el comportamiento sexual de los ancianos, pero el que encontré en el libro es el de los ancianos japoneses, que al parecer es tan raro como todo lo japonés, y desde luego no tiene nada que ver con el comportamiento sexual de los ancianos caribes» (27). Como muchos años después quedaría claro al publicarse *Memoria de mis putas tristes*, se trata de una afirmación precipitada, pues a la vuelta de dos décadas acabó por descubrir las afinidades entre el comportamiento sexual de los ancianos japoneses y el de los ancianos caribes.

Memorias

Comparando el primer columnismo garciamarquiano con el segundo, cabe señalar que en los dos casos la red de conexiones entre las columnas y la narrativa posterior es intrincada y variada. A ello hace falta añadir que las columnas recopiladas en *Notas de prensa 1980-1984* se distinguen de las recopiladas en los volúmenes de *Obra periodística* por la eminente presencia de los recuerdos autobiográficos del autor. En muchas columnas, García Márquez recuerda los procesos de creación de novelas y cuentos ya escritos y publicados e incluso las obras que no lo fueron y nunca lo serán pero que a pesar de ello forman una parte constituyente importante de la obra del autor, como explica el Nobel colombiano en la columna «El mar de mis cuentos perdidos», esbozando una idea que Javier Marías elaboraría como categoría ontológica en novelas como *Mañana en la batalla piensa en mí* y *Negra espalda del tiempo*: «lo curioso es que ese reguero casi interminable de historias concebidas jamás nacidas constituyen para los escritores una parte invisible e importante de su obra: la parte que nunca verán en sus obras completas» (28).

Me parece importante, asimismo, recalcar que en el segundo columnismo garciamarquiano domina la primera persona singular. Muy característico es, por ejemplo, el arranque de «Mi otro yo»: «Hace poco, al despertar en mi cama de México, leí en un periódico que yo había dictado una conferencia literaria el día anterior en Las Palmas de Gran

MAARTEN  
STEENMEIJER /  
LOS DOS  
COLUMNISMOS...

(15) *Ibid.*, p. 121.

(16) Gabriel García Márquez, *Doce cuentos peregrinos*, Madrid, Mondadori, 1992, p. 14.

(17) Gabriel García Márquez, *Notas de prensa 1980-1984*, op. cit., p. 321.

(18) *Ibid.*, p. 512.

(19) Gabriel García Márquez, *Doce cuentos peregrinos*, op. cit., p. 14.

(20) *Ibid.*, p. 13.

(21) Tampoco deja de sorprender el hecho de que las fechas al final de los cuentos sean anteriores a las fechas de publicación de las notas de prensa, a pesar de que en el prólogo de *Doce cuentos peregrinos* el autor recalque que las columnas anteceden los cuentos.

(22) *Ibid.*, p. 130.

(23) Gabriel García Márquez, *Notas de prensa 1980-1984*, op. cit., 1991, p. 43.

(24) Gabriel García Márquez, *Doce cuentos peregrinos*, op. cit., p. 133.

(25) Gabriel García Márquez, *Notas de prensa 1980-1984*, op. cit., p. 160.

(26) *Ibid.*, pp. 411-413.

(27) *Ibid.*, p. 513.

(28) *Ibid.*, p. 306.







MAARTEN  
STEENMEIJER /  
LOS DOS...

(29) *Ibid.*, p. 225.

(30) *Ibid.*, p. 332.

Canaria, al otro lado del océano...» (29). Véase, asimismo, el comienzo de «La cándida Eréndira y su abuela Irene Papas»: «Hace muchos años (...) conocí a una niña de once años que era prostituida por una matrona que bien hubiera podido ser su abuela» (30). Así, abundan los ejemplos en que se puede apreciar que, además de *contar*, el narrador del segundo columnismo garciamarquiano *recuerda*. Por ende, me parece justificado concluir que gracias a su segunda fase columnística García Márquez no sólo sacó a flote una novela

varada y gestó algunas ideas decisivas para su narrativa posterior, sino que, asimismo, echó los cimientos del proyecto que más le ocuparía en la última fase de su carrera: sus memorias, un género nuevo para el autor, que lo abordó con la genial irreverencia genérica que ya había lucido en sus columnas o, de hecho, en todos sus textos.

M. S.—UNIVERSIDAD DE NIMEGA (HOLANDA)

# ÁNGEL G. LOUREIRO / TEMBLOR DE FUGACIDAD: LA ESCRITURA PERIODÍSTICA DE MUÑOZ MOLINA

Aunque debido a su variedad y larga historia no resulta fácil generalizar acerca de la columna periodística, se le podrían adscribir varias características que toda columna comparte en mayor o menor medida. Estas características están relacionadas con el espacio, el tiempo, el escritor y el destinatario implícito o potencial de la columna. Más que ninguna otra forma de escritura, con excepción de la carta, la columna periodística está marcada por el aquí y el ahora del momento de la escritura y de la publicación, y este anclaje en unas coordenadas temporales y espaciales tan concretas imprime por necesidad en la columna el sello de la fugacidad. Su vocación de presente, por definición siempre en fuga, hace de la columna el género por excelencia de la modernidad.

Como crónica del presente, la columna es heredera principal de dos formas de escritura que surgen en el siglo XIX: el costumbrismo que florece en el segundo cuarto de ese siglo, y los artículos de opinión que a finales del XIX empieza a publicar en la prensa diaria la entonces nueva casta cultural de los intelectuales. Descripción y opinión, en dosis más o menos desiguales, van a ser así los ingredientes esenciales de la columna a lo largo del siglo XX. Como en el costumbrismo, el escritor de columnas puede relatar las observaciones recogidas en sus paseos reales o imaginarios; y como en los escritos de los intelectuales, el columnista hereda una capacidad de representación de la opinión pública que lo convierte en portavoz privilegiado de una verdad comunitaria.

La columna responde al culto de lo nuevo, a esa «exaltación del presente» que, según Habermas, caracteriza a la modernidad (1). Para Habermas, la nueva conciencia del tiempo que caracteriza a la modernidad «hace algo más que expresar la experiencia de la movilidad en la sociedad, la aceleración en la historia o la discontinuidad en la vida cotidiana. El nuevo valor atribuido a lo transitorio, lo esquivo y lo efímero, la propia celebración del dinamismo, revela los anhelos de un presente puro, inmaculado y estable» (p. 99). Aun así, la columna no abraza siempre lo nuevo sino que muchas veces se escribe para combatirlo, como sucede tanto en los artículos nostálgicos hacia aspectos de la vida que lo moderno arruina, como con los escritos de los intelectuales y artistas que rebaten lo nuevo por no ajustarse a su sentido artístico de lo que debe ser la realidad. Responden unos y otros a los cambios acelerados de la modernidad. Como sabemos, desde los comienzos de la modernidad se da una escisión entre una vida social cada vez más racionalizada y normativa, y una actitud, de signo estético, disconforme con el rumbo y la forma que la sociedad tecnologizada y disciplinaria va adquiriendo. El costumbrista puede escribir desde la contemplación nostálgica de lo que se está perdiendo, pero también desde la lamentación de lo que todavía no es pero debería ser o desde la advertencia del peligro de lo que está siendo. En todos los casos, la escritura costumbrista es sobre el tiempo, o mejor dicho, sobre el desfase del tiempo, o el tiempo como desfase, como desencuentro. Como tal, el costumbrismo es la escritura de la modernidad, por la centralidad del presente que Baudelaire considera como lo distintivo de la modernidad.

Como es bien sabido, siempre que a lo largo de la historia se habla de lo moderno es para establecer una nueva relación con lo clásico, y desde el XIX, una obra verdaderamente moderna es la que acaba por convertirse en un clásico. El anclaje en el presente de la escritura y en el de la publicación no es por lo tanto la única relación de la columna con el tiempo, pues como toda otra forma de escritura entra en relaciones complejas con la tradición, se va formando como respuesta a un diálogo con modelos y escritores del pasado. Además de su anclaje en el presente fugaz y de su diálogo con la tradición, la columna participa del tiempo a través de su destinatario implícito. Como señala Muñoz Molina, «uno, al escribir, siempre le escribe a alguien» (2). No se trata simplemente de que el escritor tenga en mente un destinatario singular a la hora de escribir, sino de algo mucho más complejo en sus consecuencias. El hecho de que no haya escritura que no esté dirigida a alguien implica que ese «alguien», sin importar que sea muy concreto o indefinido, participa en el acto mismo de la escritura a través de un diálogo imaginario en el que el escritor anticipa respuestas, responde a objeciones o busca asentimientos de ese lector potencial, ideal o implícito para el que escribe: paradójicamente, la columna, hija del presente, lleva inscrita en sí la respuesta anticipada del otro, está marcada por esa anticipación del futuro. Presente, pasado y futuro se entrecruzan de modos insospechados y consecuentes en la aparente fugacidad del presente de la columna.

Si toda escritura está siempre marcada por el otro, si uno siempre escribe para alguien, por muy desconocido o ideal que ese alguien sea, la columna es paradigmática de ese aspecto esencial de la escritura: abierta al público inmediato e ingente de un periódico, la columna busca la anuencia o la provocación, pero siempre en un diálogo doblemente desigual pues si, por una parte, el escritor de columnas parece tener la última palabra en ese diálogo, por otra, el destinatario privilegiado detenta un poder que convierte al columnista en su rehén y a la columna en un escrito autobiográfico. El columnista siempre va a conservar al menos una traza de la actitud tutelar del intelectual representativo, e incluso cuando la columna está marcada por la autoironía, siempre queda un rastro de la superioridad del escritor, aunque no sea más que por el hecho de que, de entre toda la vasta población de un país, sólo él ha sido escogido para expresar una opinión en público. Pero esa superioridad del escritor se ve contrarrestada por un poder, a menudo invisible, detentado por el destinatario privilegiado. Aunque el columnista se dirija potencialmente a todo el público lector de un periódico, en realidad el destinatario de sus columnas es siempre más reducido. Esos destinatarios privilegiados no suelen ser personas concretas, y aun en el caso de que lo puedan ser, lo esencial no es su identidad particular sino los modos en que su presencia invisible deja su traza en la columna, pues el destinatario nunca deja de responder, y lo hace además antes de que la columna se publique, anticipadamente, en el momento de la escritura. No hay palabra que no sea en realidad una respuesta a una conminación, a una interrogación, a un desafío: el otro siempre habla primero, desde antes, y toda palabra pronunciada o escrita está marcada por la huella de la palabra primigenia del otro. Esta primacía del otro convierte a la columna en una escritura con vocación pública, y lleva a que el columnista se exponga también personalmente: la columna no deja de ser un diario peculiar de quien la escribe.

## El *flâneur* de provincias

Los artículos periodísticos de Antonio Muñoz Molina participan de las características que se acaban de describir (espacio, tiempo, diario, destinatario), aunque de modo más o menos desigual o intenso. Una comparación de sus dos primeros libros de artículos periodísticos, *El Robinson urbano* (1984) y *Diario del Nautilus* (1986), con la colección *La vida por delante* (2002), obra en la que recoge una selección de los artículos aparecidos en el dominical de *El País*, permitirá ver inquietudes constantes pero también ansias que cambian con el tiempo (3).

El escritor de columnas periodísticas ancla a menudo sus artículos en el espacio, sea porque lo que escribe tiene su origen en reflexiones sobre la geografía habitada por el escritor en el presente o en el pasado, o porque escribe desde un lugar cuya ubicación marca el contenido de la columna. La localización espacial de la columna abarca tanto al periódico y a la ciudad en la que aquél se publica como también a veces a la temática, cuando ésta se ocupe de un espacio determinado. Otro tipo de espacialidad, la cual puede estar relacionada con la anterior, reside en el periódico en que aparecen las columnas, pues tanto el lugar de publicación como la categoría del diario no sólo confieren mayor o menor autoridad a los artículos sino que también determinan el número y el tipo de lectores que tendrán. Entre los artículos que publicó en Granada a principios de los años ochenta, cuando aún no era un escritor conocido, y los que componen *La vida por delante*, publicados en *El País* a finales de los noventa, hay una notable diferencia debida en parte al reconocimiento literario que Muñoz Molina tiene en uno y otro momento, pero determinada también por los diferentes tiempos y lugares en los que aparecen los artículos granadinos y los publicados en Madrid. No es lo mismo la Granada de principios de los ochenta que el Madrid de fin de siglo, y no sólo por el diferente peso cultural de ambas ciudades, sino más que nada por los enormes cambios que tuvieron lugar en España en esos casi veinte años, en los cuales el país pasó de la duda acerca de sus cualificaciones para pertenecer al concierto de naciones de Europa occidental a la seguridad de considerarse un miembro de pleno derecho. Uno de los acontecimientos más notables de la España posfranquista es sin duda el enorme crecimiento de la autoestima colectiva nacional.